

Тимофій ГАВРИЛІВ
(Львів)

БІЛШИЙ ПОПІЛ

Говорити про мову — це вже метадія, говорити про мову поезії — це, як на мене, метадія в квадраті. Говорити про мову поезії Пауля Целана означає рухатися тим шляхом, яким ішла мова до мовчання, опираючись на власні засоби та можливості, а де цих засобів бракло, вона зверталася до інших мов або до власної історії, і можна хіба що дивуватися, наскільки відкритий і гнучкий кожний її рівень, наскільки багато можливостей має вона про запас, так що доброму гравцеві годна дати не одну фору. Якщо мова не могла або не хотіла сказати щось із себе чи від себе, вона залишала звільнене поле власних потенцій, і ми можемо тільки повчитися її толерантності, яка не завжди нам під силу. Від нас, мовців, залежить, наскільки ми їй рівня, як і нащо ми її використовуємо, адже мова не захищена від наших нею надуживань і спрощень, від переступного використання магії слова, утім, самозахищена настільки, що досить минути певному часові, і її звучання змінюється, бо змінюється суспільний контекст, і від того, що продавалося як найвища істина, залишається відчуття абсурдності та карикатурності. Таким робом мова здатна пручатися проти приписуваної їй ролі інструмента наших бажань, залежно від того, які саме бажання нам кортить озвучити.

Предмет цієї розмови-подорожі зобов'язує, а ще дужче зобов'язує постать, яка цей предмет дарувала. Вони спонукають уникати всякої сухості, передусім квазінаукової мови, яку мало хто читав, читає і читати буде, а ще менше розуміє — боюся, часом сам її автор не тямить, що він хотів сказати і що сказав насправді, принаймні часто-густо саме таке враження виникає від перечитаного про Целана; іноді це найнеймовірніші версії і тлумачення, тоді як очевидне зовсім поруч. Втім, очевидного може, власне, й не бути, або воно може бути захованим у семіотичному вертепі. В усьому цьому велике багатство, але й маленька драма. Що мова Целанових віршів не лише допускає, а й заохочує множинність тлумачень — майже аксіома. Що при цьому легко передати куті меду — помічається значно рідше.

Я не маю наміру додавати до вражаючого числа тлумачень свою скромну одинку. Я читач, і як такий я прагну мірою можливостей на-

близитися до розуміння поезії, яку тримаю в руках. Як мореплавець прокладає шлях від материка до материка, так і читач хоче наблизитися до материка поезії, що перед ним, що так близько і водночас так далеко від нього. Саме цю відстань від себе до мови вірша я і волів би подужати. Можливо, було б узагалі найслухнішим вести цю розмову перед порожньою залою, бо спрямована вона ні до кого іншого, як до мови, з якою в Целана були аж ніяк не прості взаємини. Теодор В. Адорно поквапився з реченням, що після Освенціма писати вірші — варварство. Згодом, не без впливу «Фуги смерті», з появою якої критика здобула переконливий контраргумент, він і сам суттєво полегшив власний вердикт. Тепер, після низки минулих років, я б не сказав, що маестро ні на йоту не мав рації, принаймні щодо Целана, принаймні, коли дивитися, як поет чимраз більше вимушує мову її ж засобами в її мовчання, як скорочується вірш, строфа, рядок у строфі, слово, склад у слові, причому склад у слові не зникає повністю, а енjamбемується в наступний, часто в самостійний рядок, як кожне таке скорочення дужче і дужче оголює провалля змісту.

За життя Целана пізнього Целана сприймали погано. Цінували раннього. Зрозуміло, не про слабкість речей ідеться, а про слабкість критики, її майже фізичну неспроможність подолати підняту планку, а Целан підніс її ой як високо. Я б навіть ризикнув поміркувати на тему, чи сам Целан упорався з нею. Адже наше сучасне сприйняття допускає можливість усамостійнення текстів від автора, не кажучи вже про читача. Аж до такої міри, що право автора на тлумачення свого тексту воліють бачити невикористаним і часто мають рацію. Відходячи від сюрреалізму, відтак і від автоматичного письма, поет дедалі наполегливіше обстоював право автора на авторство, не заперечуючи самостійності життя текстів. А от у тому, що тексти творять самі себе, — багато рації, але й, даруйте риму, багато спекуляції. Якщо давніше інстанцію, яка веде пером поета, називали Богом, то тепер — текстом. Новий погляд, старий принцип. Я залишаюся при тому, що все-таки митець веде пером, а що поза цим — те фігура умовчання. Значною мірою текст може творити людину — і в сенсі її самопізнання, становлення, і в сенсі її суспільного ім'я. Але досить зникнути останньому мовцеві, як мова вмирає, однозначно і без вороття. Я залишаюся при тому, що сперечатися про те, чи авторство автора первинне, чи текст, — все одно, що сушити голову над первинністю курки й яйця стосовно одне одного. Можливо, ситуацію ускладнює герметичність Целанових текстів. Але що таке герметичність текстів? Закритість від чого? Від нашого сприйняття?

Целан називав вірш пляшковою поштою. Можна довго з'ясовувати, просуваючись знак за знаком, склад за складом, слово за словом, рядок за рядком, сторінка за сторінкою його поезії в пошуках відповіді на слушне питання, що за послання несе вона. Кожен, хто торкнувся вина цієї поезії з явним присмаком полину і мигдалю, ставить його, і, гадаю, кожний, хто не є таким визначним філософом, як Ганс-Георг Гадамер (це була його велика резигнація), має відповідь, якій непотрібно розгортатися на численних сторінках, виливатися у чималу кількість знаків, яка вкладається у трилітерну графему, яку може і має нести пляшкова пошта, єдине коротке SOS — сигнал волення про і одночасно сподівання на порятунок. Його можна розуміти і з погляду мови, мови віршів, але можна розуміти дуже просто, майже біографічно, достеменно так, як слід би було сприймати тоді, коли на порозі смерті поет телефонував подрузі спільного буковинського дитинства, аби містерійно-тривожним голосом повідомити свою нову адресу, коли потелефонована по якомусь часі побачила Целана по телевізору і першої миті подумала, що йому присудили наступну премію. Яка іронія! Як важко нам іноді почути крик про допомогу, хай там який він голосний. Як тяжко зрозуміти мову життя, що звучить усупереч саморуйнації, прогресування якої відбивалося не лишень у текстах, а й фізіономічно.

Тож рухатися читачеві до материка поезії, не маючи жодної карти під рукою, ані компаса, і не відаючи нічого про сам материк, окрім того, що він є, — не залишає шансів на успіх. Якщо ми навіть досягнемо його, то довго шукатимемо бухти, в яку можна ввійти, якщо навіть знайдемо її, висадимося на суходіл, нам не залишатиметься нічого іншого, як милуватися флорою і фауною, милуватися і бути загрозеним нею.

Тож беручись за Целана, можна легко наколотити гороху з капустою. Навіть Гадамер, один із славетних тлумачів віршованих текстів, як сам зізнається, вскочив у халепу, з якої, додам, вирятувався аж тоді, коли суттєво покращив свої знання з тих дисциплін, які, здавалося б, безпосереднього стосунку до мови поезії не мають — ботаніки, мінералогії, гірництва. І не Целан один. Вся сучасна поезія, можливо, й література загалом, можливо, не тільки література, живляться з того гумусу, що утворений усім, що було писано, сказано й зроблено досі. Це все є в Целана, що мовою літературознавства називається інтертекстуальністю, прямим вкрапленням цитат, образів, з наповненням їх новим змістом на основі поміщення в новий контекст. Тлумачам Целан радив частіше зазирати до словника, якого й

сам не цурався, — і не тільки до словника, додав би я, а й до Рільке, Тракля, Мандельштама, французьких символістів, французьких сюрреалістів, Гельдерліна і, гріх не згадати, Івана Голя.

Прозрівши, Гадамер назвав Целана *poeta doctus*. Хто знається на рослинах так, як Целан, той приречений знахарювати, лікувати їхніми дивовижними іменами мову, серце, пам'ять. Змагатися з мовою, відкривати їй гамбурзькі, а, може, мюнхенські рахунки, бо мова ця, де слово каже все, вичерпує, розжовує, висмоктує до решти, а якщо й цього мало, уточнить монемою — і все, крапка, не поворухнешся, — мова ця була одночасно мовою його батьків і мовою катів його батьків. Мовою високої культури і нищих учинків, першокласної філософії й останньої брутальності, зрештою, як і інші мови, потенційно — кожна. Мовою, що в Целана хоче перестати бути німецькою.

Знати імена рослин, які так часто з'являються, які вростають у тканину вірша чудернацькими витинанками, і не знати, що за цими іменами стоїть, — означає залишатися за склом флоріарію і бачити найвище вигадливі форми та барви, не відчуваючи пахощів усередині. Мало того, вибираючись до цього флоріарію, слід добре вивчити ботаніку включно з властивостями кожного екземпляра, аж до тих, які відкриваються щойно під мікроскопом їхніх візуальних жертв чи обранців, що, зрештою, те саме. Є поезія, і такої поезії багато, це панівна поезія, всі принади якої одразу напродаж, я утримуюся тут від оцінкових прикметників; а є поезія, до якої треба йти, йти і йти і усвідомлювати, що, може, так ніколи і не сягнеш місця і часу, де вона спалахує в усій своїй красі, східна квітка. Цілком вірогідно, що ані такого місця, ані часу нема, і це тільки наше бажання, за неможливості довідатися все, спонукає міфологізувати. Очевидно, її сенс і гравітація у тому, аби, роблячи новий крок, осягати на сантиметр більше, так, як при підніманні схилом гори, — що вище, то більше овиду, і наче дужче приростаєш до землі.

Смію припустити, що квіти Пауля Целана родом із буковинських гір, — це розвинене чуття навколишньої природи, що мені нагадує оповіді про пращурів, про життя у злагоді з довкіллям, — дещо ідеалізоване, не позбавлене шарму та жаху, але я не про те — для яких сама природа була незрівнянно багатшою знаковою системою, ніж для нас, магією, ритуалом, була персоніфікованішою, ніж її бачимо ми, незважаючи на наші колосальні знання про неї, її віталістичність, а, може, саме через них. Не тільки від флори, а від мови землі відгомін у віршах — *Mittag* і *Mittnacht*, поморфемний переклад слов'янських «північ» і «південь», чудове запозичення, що здатне в

контексті німецької мови сказати нове, сказати інше, сказати багато, урівноважити день і ніч, додати точності там, де її ця прецизна мова недобачила, додати слов'янським елементом (майже гротеск), взаємопротиставити дві даності й об'єднати їх у такому протиставленні, розтопити слизький лід неодноразовості німецьких відповідників.

Як усякому читачеві, який читає таку дивну, таку дивовижну поезію, схильну до оніміння, — і що дужче вона прагне мовчання, то більше мовить, — мені хочеться довідатися про неї щось більше, і, як належить, плутаючи твір і творця, я починаю довідуватися про особу поета, забуваючи, що постать поета аж ніяк не тотожна з предметом, яким є поезія, хай там скільки не з'являється особовий займенник «я», а в Целана він з'являється рідше, натомість постійно фігурує «ти», це «ти», — хто «ти»? — я, він, вона, ми, вони — всі субститути імені і кілька імен на додачу: слово, безодня, Бог.

Я читаю ці вірші з неодмінним повтором, доки сила ритму не бере в ясир, доки не увиразнюється те звучання, що рідня шамануванню над зіллям із гірських квітів; читаю свідоцтва сучасників Целана, тих, чий шлях дотинався чи перетинався з його шляхом, з цією *via poetica e dolorosa*, — бо щось затирається часом, щось домислюється від незнання, а мені видається, що саме буковинське дитинство та юність наклали невидгладний відбиток, з тієї простої причини, що всі ми, услід за Антуаном де Сент-Екзюпері, родом із власного дитинства. Бо Буковина — це для мене насамперед батьківщина Осипа Юрія Федьковича, Сидора Воробкевича й Ольги Кобилянської. Але й Федьковичеві ранні поетичні спроби належать німецькій мові, та й Ользі Кобилянській була вона не цілком чужа. І Михайл Емінеску мав з нею, цією мовою, свій роман. І, нарешті, ось цей затонулий материк непроминутої поезії німецькою мовою.

«...Я навмисне затінюю той чи інший контур, задля правди нюансу, вірний своєму реалізму душі», — з розмови Пауля Целана з Гуго Гуппертом 26 грудня 1966 року. Одне зізнання сподіює звучання іншого: «Правдиво мовить той, хто мовить тінно». Це вислизання зі свисткого ласо німецької мови — мовив, наче відтяв. Це прагнення реалізму душі, антипод і прихисток супроти реалізму зовнішнього, з розкішним гроном його моторошних принад. Реалізм душі — найкраща характеристика таких явищ, як проза Кафки й поезія самого Целана. Кілька місяців тому на виставці однієї молоді польської художниці у львівському етнографічному я мав нагоду переконатися, що це явище взагалі ще існує, і що існує воно не тільки в літературі, а й у

малярстві — я уникаю модного сьогодні терміна «візуальне мистецтво», бо зразки літератури ХХ і не лише сторіччя, особливо поетичні, примушують вважати літературу не те що мистецтвом, а ще й візуальним та образотворчим. Можливо, за реалізмом душі — майбутнє мистецтва.

Часто поет затінює, та, буває, говорить безжалісно, витискуючи мову, як цитрину, говорить прямо й однозначно, ставлячи перед вибором і разом із тим не залишаючи жодного іншого вибору, а тільки або-або, лише два слова, речення, тексти, світи — і крапку після кожного. Nordwahr. Sudhell — вичерпуючи все, що, крім снігу та спеки, різнить північ та південь, а, може, і включно з ними. Бо снігу в Целана багато. Снігу та криги. Скільки в житті, стільки й у віршах:

*Як
довго, мов,
вдвох ми лежали в снігу?
Як
довго?*

Так, що залишилися білими. Час у пошуках власної барви з претензією висловлювати все: холод, смерть, янгольське, день, та не світло, бо через ніч, бо через ніч дні стануть білими, мої дні, твої дні, попелястоволоса Суламіт. Але стривай, читачу, пускатися слідом за традицією, бо ось плавиня є, що змагає супроти потоку, Gegenschwimmerin, що лічить стовбури, торкає їх усіх, і для Ганса-Георга Гадамера вона — сам час, для мене — пам'ять, яка цьому часу опирається, і не лишень опирається, а й пливе проти течії часу, що веде в забуття, перш ніж понести в небуття. Так женуть ліс у Карпатах, і так минусть — вода, що плінна, несе рік за роком дерева життя, яких от стільки, і пам'ять, що веслує до верхів'їв. Поетові до снаги протиставитися часу, упіймавши в один прикметник і хрускіт снігу, і хрускіт кісток: «Час — те, що вчора в нас хрустіло під ногами». Поетові, людській пам'яті, однак не людині.

Сніг — смерть, смерть — квітка, що квітне єдиний раз. Коло замкнулося кольором і порою, яка узаконює згадані знаки і символи, і не тільки тому, що вона —

Зима

*Вже падає ось, мамо, сніг в Україні:
вінок Месії з тисяч зерен скрухи.
Тобі мої тут сльози непорайні
і марні, крім німого, давні рухи.*

*Ми помираємо: чому не спиш, бараку?
Крадеться вітер сполошки кругами...
А, може, т і, що мерзнуть серед шлаку —
серця знамена й руки свічниками?*

*Я той самий, що й перше, серед скрути:
спасення лагідне і гостро грані.
Від зір моїх тепер оце лиш чути
заголосної арфи струни рвані.*

*Година ружа іноді нам дана.
Що згасна. Що єдина. Невертайна.
То що це, мамо: ріст чи, може, рана —
судилася й мені в снігах Україна?*

У цих чотирьох катренах — увесь біль біографії писаної і пережитої, ототожнений з навидовижу конкретним топосом, а таке в Целана зустрічається рідко. Утім, сама назва цього топоса ховає в собі можливість утечі від нього, бо, зрештою, це край — і земля, і її межа одночасно, але й відкриває шлях до злиття особистісного зі стражданнями самого топоса: дійсними і фольклоризованими. Поруч із називанням топоса тут ще одне називання, цілком конкретизоване «ти», якого немає, — звертання до загиблої матері. І Месія — даність, волею європейської і не лише історії антонімічна *in sui*. І арфа, символ мистецтва, з тривалою і тривкою традицією і дисонансом від порваних струн. І менора — знак знаків. І запитання, безальтернативне запитання. Принаймні для мене альтернатива цього запитання знімається, я не можу відокремити ріст поета і рану людини, бо мірою зростання поета більшала рана людини і рана мови, якою ця людина висловлювала свій біль. Можливо, і радше навпаки: що глибша рана людини, то вище логос від центру гравітації. Без зашмарованого численними порівняннями, що встигли стати «класикою» і встигли цією «класикою» бути перестати, дзеркала не обійтися, адже мова — це дзеркало душі поета, а у випадку Целана — це ще й дзеркало обличчя поета (в буквальному розумінні, фізичного обличчя). Мова віршів каже читачеві більше, ніж мова, хай навіть якнайретьельніше зібраної, біографії поета. Читач опиняється перед щонайменше двома різними мовами, які користуються тими самими словами, підлягають тим самим — майже тим самим — граматичним правилам, і разом із тим промовляють до нього, до мене, читача, по-різному. Читач владний вибирати, хоча може цього не робити, бо не мусить. Будь-який вибір залишається на його власний розсуд. Мож-

ливо, йому цікавіша, ближча або зрозуміліша — або тому, що зрозуміліша, тому й ближча, або тому, що ближча, тому й зрозуміліша — біографія поета. Можливо, він вважає життя поета вартіснішим за його речі. Можливо, знання біографії поета дає мореплавцеві-читачеві навігаційні прилади, без яких, на його, читачеву, думку, годі досягти материка поезії. Проте цілком правдоподібно, що знання поетового життєпису — аж ніяк не компас і ніяка не карта, а — віддамося остаточно лоції нашого, читачевого, образу — підводні рифи, що на перешкоді просуванню корабля. Можливо, єдиним навігаційним знаряддям була, є і буде загальнокультурна обізнаність читача, помножена на інтуїцію морського вовка, що в сумі дозволяє легко давати собі раду в архіпелазі знаків, слів, образів.

Навіть якщо ми врешті-решт досягнемо заповітного материка поезії, і якщо він не виявиться Целановою і нашою утопією, ми не зустрінемо там рідкісних птахів і рослин нашого естетизування, бо це материк слів з формою і всіма властивостями каміння, де відсутні практично всі ознаки раю, — там на кожному слові, що ти йому вірив, — попіл, біліший, аніж яким ми його знаємо.

Хоча, судячи з усього, моя читацька подорож мала би тут добути-ся своєї мети, бо материк моєї ілюзії досягнуто, каміння слів побачено, на яких попіл з епітетом у вищому ступені непорівняння, без Траклевої урочості, зусилля, витрачені на шлях сюди, зобов'язують бодай просто поблукати між цих каменів, їхня притягальна сила затримує мене, і що довше я тут, то виразніше долинають голоси слів із-під попелу з епітетом у вищому ступені порівняння, — бо вищий ступінь порівняння насправді вищий, аніж найвищий, бо найвищий диктує межу, а просто вищий її не ставить, бо найвищий каже все, а вищий дозволяє сказати більше:

*Ми
житимемо: ти,
мій сину, й ти,
кохана,
мати його, а з вами
я — у цьому
вашому
краю гостинному:
у Франції. З
її людьми, з
людьми всіма.*

Аж почувши це більше, припасшися провіантом, без якого не життя, я, читач, можу вирушати у зворотню подорож з певністю, з не-

обхідністю повернення сюди, до цього немісця, однієї відкритої рани замість географічного, мовного і топосу пам'яті. Бо це єдиний вірш, у непроцитованій другій строфі якого біле — то знак життя, без жодних інших можливостей тлумачень, окрім цього. І цей колір квітування життя, позаду якого айсберги інших функцій, примушує в мені, читачі з краю зараз таки на північ від Буковини, звучати іншу струну, на терцію мені ближчу:

*А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі.*